



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iiemail@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

VALDEZ BUBNOVA, TATIANA

El valor en la imagen gráfica teotihuacana. Reflexiones desde La Ventilla

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXX, núm. 92, 2008, pp. 5-47

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36912018001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

TATIANA VALDEZ BUBNOVA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

El valor en la imagen gráfica teotihuacana

Reflexiones desde La Ventilla

ES SABIDO QUE DURANTE las exploraciones del Proyecto Arqueológico La Ventilla (1992-1994) se realizó un importante hallazgo para el conocimiento de la plástica bidimensional teotihuacana: un grupo de pinturas lineales monocromáticas distribuidas en el patio de una explanada a la que se denominó Plaza de los Glifos. Desde ese descubrimiento, arqueólogos vinculados con el proyecto han publicado abundante material acerca de la descripción de las características arquitectónicas del lugar y la posible función y uso de los espacios. Por tal motivo, me limitaré, para fines de este artículo, a mencionar el patio cuyo estrato se fechó tentativamente entre las fases Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan Temprano, esto es entre los años 300 y 450 d.C., según los datos publicados por Rubén Cabrera.¹ El patio se encuentra en un área de la urbe que se ha considerado un barrio de artesanos trabajadores de concha, dentro del territorio de un complejo arquitectónico cuyo uso fue asociado por los arqueólogos con actividades de tipo “institucional”. El complejo que abarca al Patio de los Glifos se encuentra en contigüidad con otros espacios arquitectónicos ubicados hacia el oriente de él, cuyas características llevaron a los arqueólogos a atribuirles la función de templo del barrio. Las pinturas halladas en dicho patio

1. Rubén Cabrera Castro, “Figuras glíficas de La Ventilla, Teotihuacan”, *Arqueología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, vol. 15, pp. 27-40.

fueron interpretadas de manera inmediata por varios estudiosos de Teotihuacan como una muestra de escritura.

Desde la publicación, durante las primeras décadas del siglo xx, de trabajos pioneros en torno al significado de algunas imágenes teotihuacanas elaborados por Eduard Seler y Alfonso Caso, se han acumulado, a la fecha, una buena cantidad de estudios que califican de diversas maneras a los supuestos glifos teotihuacanos. Éstos constituyen un conjunto de pinturas, esgrafiados y relieves no siempre procedentes del territorio de la urbe. Entre los valores atribuidos a los signos plásticos que conforman este conjunto destacan, mayormente, los de nombres personales y toponímicos. En cuanto a otros signos gráficos que es de esperar se encuentren presentes en Teotihuacan —numerales y signos calendáricos—, de acuerdo con las hipótesis de Caso en torno a los valores de determinadas imágenes inscritas en materiales arqueológicos —como caracoles y placas líticas— y en escasas muestras de pintura mural de la urbe, poco material de la plástica bidimensional se ha relacionado con un calendario teotihuacano. Algunos autores, como Aveni y Hasso von Winning, señalaron otros signos más cuyas características, por motivos diversos, cuando se encuentran en composición, remiten a un calendario —algunos signos cruciformes, el glifo “Ojo de Reptil” y otros signos como “Trapezio Ángulo”.² Por su parte, James Langley registra en su catálogo conjuntos de signos relacionados con el calendario como “Panel Cluster” (pc) y “Manta Compound”, los cuales pueden incluir signos como “Trilobe”, “Bow”, “Loop”, “Triangle”, “Cord Twisted”, “Reptil Eye”, “Reptil Mouth”, “C&B”, y “Eye Rhomboid” y “Trapeze-Ray”.³ En cuanto a los números, Langley registra, en su trabajo de 1986, un total de 22 posibles muestras identificadas y aclara que resulta problemático reconocer ocho de los ejemplos.⁴ Los hallazgos del Patio de los Glifos de La Ventilla, en un primer momento, trajeron a la luz nuevos materiales gráficos que alentaron a autores como Cabrera a señalar un posible aumento del *corpus* teotihuacano de signos relacionados con el calendario. Pero, ante la complejidad del material gráfico, estas sugerencias no han dado, a la fecha, mayores frutos.

2. Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, t. II, pp. 25, 61.

3. James Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, BAR (International Series, 313), 1986, pp. 139-145.

4. *Ibidem*, pp. 141-142.

En cuanto a las hipótesis que proponen valores nominales a un conjunto de imágenes plásticas, se observa que las muestras seleccionadas, cuando son de origen teotihuacano, se transmiten por medios plásticos heterogéneos —como la pintura mural, la cerámica y la lítica, principalmente. Estos medios, con alguna razón, no se consideran significativos a la hora de atribuir valores a los signos gráficos. Si los signos en cuestión pertenecen a un sistema, se vuelve necesario, en un momento del análisis, concentrarse, mayormente, en un estudio sincrónico de las relaciones entre los signos a partir de las muestras existentes. Desde luego, una aproximación con estas características tiene consecuencias, puesto que las imágenes de la plástica se estudian aisladas de su contexto arqueológico y, en ocasiones, plástico-compositivo, y, por tanto, no se exploran las posibilidades de dichos contextos para precisar posteriormente los valores asignados a los signos. Si bien estos últimos se consideran pertenecientes a un sistema, se presentan en casos concretos que constituyen procesos singulares asociados a las características del espacio particular y a determinadas necesidades de comunicación. Sin embargo, conforme los trabajos arqueológicos traen a la luz nuevos glifos teotihuacanos, resulta necesario revisar si las características compositivas de los hallazgos son congruentes con las observadas previamente en otras muestras. En el estudio de la comunicación por medio de signos gráficos señalados como posibles muestras de escritura se requiere, como punto de partida, establecer si dichos símbolos conforman un conjunto caracterizado por principios y patrones combinatorios. A lo largo de este trabajo se procederá a estudiar ese aspecto de los signos a que se ha hecho referencia.

Por otra parte, cuando se trata de hipótesis por medio de las cuales algunos autores buscan aproximarse a la génesis y desarrollo histórico de los *glifos teotihuacanos* como objetos aislados, definidos como tales debido a características de sus configuraciones, el *corpus* de *glifos* involucrado en la formulación de las hipótesis se amplía a materiales como códices de distintas épocas y procedencias.

A pesar de la diversidad de los materiales seleccionados como muestra por distintos estudiosos de las imágenes, es posible observar una tendencia a elaborar interpretaciones de tipo sincrónico de los glifos, tanto cuando se comparan con materiales del centro urbano como cuando se propone una difusión espacial y temporal de las características culturales teotihuacanas manifestadas en imágenes gráficas. Esto último no resulta sorprendente dado lo restringido del *corpus* en cuestión.

Entre los autores que han abordado el asunto de la comunicación por medio de la plástica bidimensional teotihuacana, algunos como George Cow-

gill, Jorge Angulo, Arturo Pascual y Joyce Marcus, consideraron en cierto momento que no hay indicios suficientes para afirmar la existencia de una escritura teotihuacana. Otro grupo de estudiosos opina, en cambio, que ciertas características de la plástica de la urbe sugieren la existencia de una escritura local. Entre estos últimos investigadores, ha habido quienes estudiaron las imágenes relacionadas de distintas maneras con una escritura, preferentemente a partir de materiales teotihuacanos; tales son los casos de George Kubler, Clara Millon, Hasso von Winning y James Langley. En años recientes, este último incorporó a su catálogo de signos de notación algunos elementos procedentes del Patio de los Glifos de La Ventilla. Otro grupo de analistas ha integrado a sus propuestas relativas a la escritura teotihuacana materiales procedentes de sitios fuera de la urbe. Así, autores como René Millon, Esther Pasztory, Janet Berlo y Karl Taube han elaborado hipótesis diversas con base en materiales exógenos, tales como la presencia de determinados grupos étnicos en la población teotihuacana o la diseminación de las muestras de escritura propias de este centro urbano en el territorio mesoamericano. Algunos investigadores como Thomas Barthel, Michael Spence, Susan Evans y Janet Berlo, Rubén Cabrera, Sergio Gómez Chávez y Jaime Núñez, Timothy King y Sergio Gómez Chávez han vinculado —con distintos criterios, ya sean procedentes de la arqueología o de la lingüística histórica—, una o varias lenguas con imágenes plásticas teotihuacanas. Resulta necesario subrayar que, hasta el momento, tan sólo existen hipótesis acerca de la composición étnica y las lenguas habladas por la población del centro urbano durante los siglos en que se desarrolló la denominada cultura teotihuacana. La evidencia arqueológica ha permitido caracterizar Teotihuacan como un centro urbano pluriétnico. De dicha caracterización derivan varios problemas metodológicos implicados en la interpretación de los valores de los posibles signos de una escritura teotihuacana, pues los valores de los signos de la plástica suelen variar a lo largo del tiempo a causa de diversos factores: migraciones, invasiones de grupos étnicos exógenos o desarrollos culturales que provocan desplazamientos semánticos en los signos a través del tiempo. Además de lo antes enunciado, conviene recordar que, básicamente, un mismo sistema de escritura puede usarse para transmitir diversas lenguas y, en el caso que nos ocupa, ese código correspondería tanto a lenguas consideradas teotihuacanas como a otras de poblaciones invasoras. Cabe agregar que, a partir del estudio de los patrones combinatorios de los signos de un sistema de escritura, es posible derivar características de la lengua representada por este medio.

Corpus

A partir de las propuestas de los autores antes mencionados, se establece un primer *corpus* general de imágenes asociadas con la escritura o con sistemas de comunicación por medio de signos plásticos en uso en Teotihuacan. De este *corpus*, en una primera aproximación, se conforma un conjunto de signos copresentes que constituyen una clase compositiva plástica cuyos componentes traban relaciones de carácter convencional y no icónico. Los componentes de dicha clase aparecen en las muestras con distintas configuraciones, lo cual puede deberse tanto al desarrollo temporal de las formas como a diversas soluciones caligráficas que no afectan los rasgos diagnósticos de los signos. Se considera que los elementos de la clase compositiva mencionada pueden denominarse teotihuacanos debido a la evidencia de que se usaron en este centro urbano. Además de las relaciones convencionales y no icónicas entre componentes, hay algunos patrones compositivos que caracterizan a esta clase y que se examinarán en el presente trabajo.

El *corpus* de imágenes procedente de la investigación historiográfica que presenté en un trabajo anterior⁵ se organiza de la manera que sigue:

1. Composiciones asociadas con sistemas de comunicación gráfica, particularmente con un sistema de escritura teotihuacano, según propuestas de Millon, Pasztory, Berlo y Taube. Se trata de algunos fragmentos de pinturas murales de Techinantitla, así como de los muros suroeste, sureste, sur y noreste de Tepantitla.

2. Composiciones que —según proponemos pertenecen a la misma clase que las de La Ventilla, entre las que figuran un fragmento de pintura mural de Totómetla e imágenes procedentes de Tetitla —halladas en un cajete cilíndrico bajo, en un vaso cilíndrico y en el fondo de un cajete semiesférico con base anular— y de Zacuala, —localizada en un tiesto cerámico.

3. También se incluyen algunas composiciones de una clase mixta, parcialmente comparables con las de La Ventilla: una vasija pintada procedente de Tetitla y algunos fragmentos cerámicos de la colección Hasso von Winning. Esta clase compositiva abarca muestras como los murales antes mencionados de Tepantitla.

5. Tatiana Valdez Bubnova, “Una revisión historiográfica en torno a la presencia de escritura en Teotihuacan”, ponencia pronunciada en el LII Congreso Internacional de Americanistas llevado a cabo en la Universidad de Sevilla, España, en julio de 2006.

Permean al *corpus*, de manera transversal, los signos catalogados por Langley hasta la publicación de 2002.

Periodización del corpus

Comparar clases compositivas implica seleccionar materiales que correspondan a la temporalidad atribuida al Patio de los Glifos, es decir —como se mencionó— Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan Temprano. El fechamiento de los materiales teotihuacanos es polémico y se encuentra en desarrollo constante —por tanto, constituye un tema extenso que excede los límites de este trabajo. En el caso de los materiales procedentes de la pintura mural, se seleccionaron muestras atribuidas por Sonia Lombardo a la Tercera y Cuarta fases estilísticas de la pintura mural teotihuacana, ubicadas entre los años 250 y 700, aproximadamente, según la definición y periodización de la propia autora.⁶

A continuación se estudian muestras de la plástica en tanto procesos correspondientes a sistemas de signos expresados por medio de composiciones cuyas unidades se encuentran combinadas ya sea de manera icónica —de la manera que se presupone determinada por un canon plástico figurativo teotihuacano, que comencé a estudiar en un trabajo previo—⁷ o no icónica, en composiciones posiblemente organizadas con el fin de obtener registros diversos, entre ellos los escriturales. Las imágenes que dan cuenta de dichos registros, hipotéticamente, constituyen vehículos visuales cuyos principios combinatorios —en lo que atañe a la coordinación de una totalidad de elementos organizados de manera coherente para un fin determinado— son independientes del soporte material de las imágenes; este último daría cuenta de detalles de las características de las inscripciones⁸ en tanto procesos singulares. Por el momento, debido a la

6. Sonia Lombardo de Ruiz, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. I, *Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, t. I, pp. 3-64. Según propuestas más recientes, Teotihuacan dejó de existir hacia 600-650 d.C. (Linda Manzanilla, comunicación personal); queda pendiente una revisión de los fechamientos de los materiales gráficos vinculados con un sistema de escritura teotihuacano.

7. Tatiana Valdez Bubnova, “Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde La Ventilla”, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

8. El uso del término *inscripción*, en el presente trabajo, se refiere a cualquier imagen gráfica plasmada por cualquier medio sobre un soporte sólido.

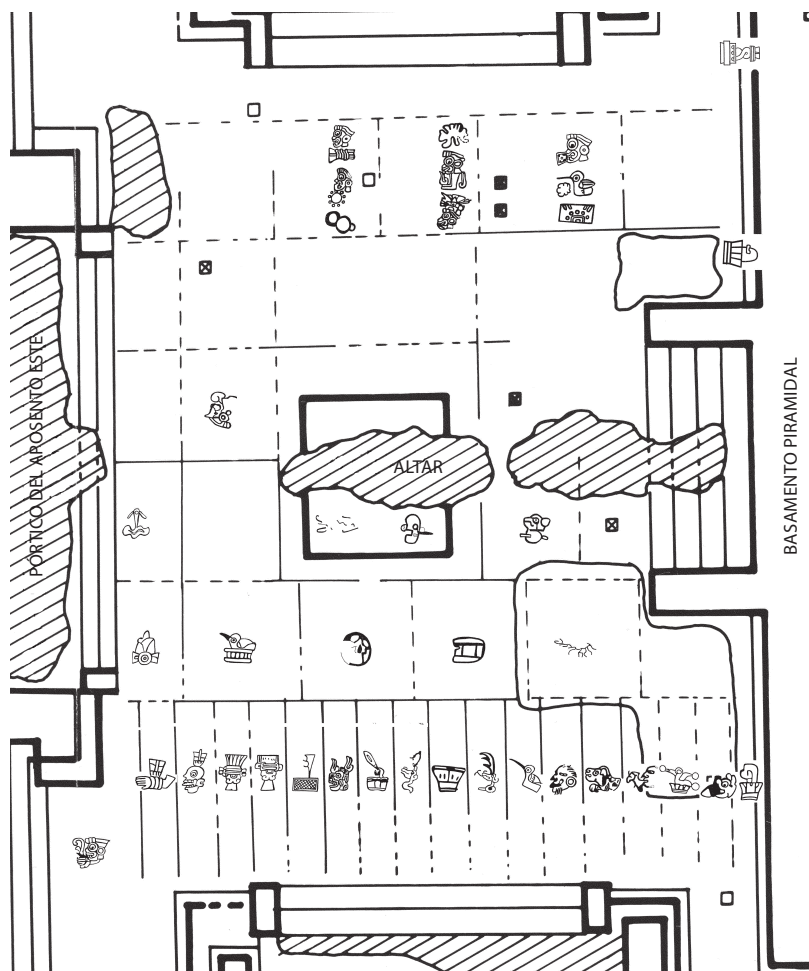
extensión de este estudio, dicho soporte material también excede los límites de esta investigación y es asunto que me dispongo a abordar en un trabajo próximo.

Un estudio formal de la composición del Patio de los Glifos

Un estudio formal de las relaciones entre los elementos gráficos observados en la Plaza de los Glifos proporcionará una base para elucidar si la composición pintada en dicho sitio constituye una manifestación, con las características propias del proceso particular, de una entidad estable —un sistema teotihuacano de organización gráfica constituido por paradigmas observables en otros procesos concretos pertenecientes al mismo sistema. Permitirá, asimismo, distinguir algunos rasgos propios la composición plástica del Patio de los Glifos como una respuesta gráfica particular a las características formales del espacio en que se encuentra la inscripción.

El procedimiento de trabajo consiste en segmentar hipotéticamente la totalidad de la imagen gráfica del Patio de los Glifos considerada, como muestra de una clase compositiva, en componentes cuyas características comunes y divergentes permitan considerarlos, a su vez, miembros de clases de organización plástica teotihuacana. La división se realiza en tantos componentes como sea posible aislar a partir de los cortes en las articulaciones entre elementos que sugiere la imagen misma. Para comprobar que la segmentación realizada es correcta será necesario esperar una futura argumentación en torno a los valores particulares de los signos implicados. Con el fin de caracterizar una clase compositiva es preciso verificar que los valores generales asignados a los signos en una composición —en tanto se presentan en relaciones icónicas o no icónicas— se manifiesten de manera congruente con los de otros signos en varias muestras. También será necesario, en un futuro, comprobar en otras muestras los rasgos de la división de la clase compositiva en componentes organizados, a su vez, en subclases. Mientras esto ocurre, se procederá a estudiar las relaciones formales que es posible observar en el Patio de los Glifos (véase fig. 1).

Como se puede analizar en la lámina anterior, una retícula pintada sobre el piso del patio determina la distribución de las unidades visuales discretas o glifos. La retícula está constituida por líneas rectas que forman un tejido de trazos paralelos y perpendiculares orientados de manera congruente con las edificaciones situadas alrededor de la plaza; además del elemento antes mencionado, los componentes que conforman las pinturas del patio son unidades relacionadas



1. En esta figura se puede observar la distribución aproximada de la mayor parte de las unidades gráficas del Patio de los Glifos en la retícula pintada en el piso. La proporción entre el tamaño de la retícula y el de los glifos fue alterada, puesto que se aumentó la talla relativa de los glifos con el fin de posibilitar la visualización de la imagen. Por el mismo motivo, se eliminó, en algunos casos, parte del dibujo de la retícula; el dibujo completo de esta última se puede observar en la figura 2. Las líneas punteadas indican los lugares donde el dibujo de la retícula se reconstruyó según los planos publicados por Cabrera. Dibujo basado en el de Rubén Cabrera Castro, "Caracteres glíficos teotihuacanos en un piso de La Ventilla", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. I, *Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 402, lám. 2.

visualmente con otras en la misma composición, ya sea en secuencias, conjuntos y elementos dentro de la retícula que no conforman secuencias ni conjuntos, o elementos fuera de la retícula.

En las siguientes tablas se presentan las unidades gráficas que corresponden a esta clasificación. En cada una de aquéllas, a la izquierda de los glifos, se encuentra una numeración basada en la distribución de las unidades visuales discretas en el piso de la plaza. Dicha numeración tiene por base la publicada por Cabrera en 1996⁹ y se modificó y adaptó para los propósitos del presente trabajo: cada número se encuentra precedido por dos ceros, con el propósito de distinguirlo de la numeración de la división en unidades menores, la cual aparece entre paréntesis. A la derecha de los glifos se encuentra una propuesta de segmentación de los compuestos en unidades visuales menores, basada en la repetición de elementos dentro de la composición (véanse tablas 1-4).¹⁰

En cuanto a las unidades visuales distribuidas en el piso del patio, se observan configuraciones que se consideran estereotipadas debido a su congruencia con otras copresentes en la composición; coincido con los señalamientos de Cabrera, King y Gómez Chávez¹¹ en cuanto a que las unidades visuales discretas interpretadas como glifos llegan a constituir compuestos, aunque también aparecen como unidades aisladas. Las primeras serán denominadas unidades mayores y las segundas, menores. Las unidades son congruentes entre sí por su solución formal, según criterios que consideran como variables los tamaños, los recursos y soluciones plásticas y la distribución dentro de la retícula en forma de progresiones lineales que dan cuenta de diversas clases de agrupamientos de unidades. Para determinar que se trata de una unidad discreta compuesta por dos o más unidades menores, se observó si, entre las imágenes gráficas de la plaza, hay una configuración semejante a un segmento visual del probable compuesto; en tal caso, dicha unidad se consideró una réplica. De esta manera se pudo proponer que, si bien el resto de la unidad no sea congruente en su aspecto con otro elemento de la Plaza de los Glifos, el compuesto contiene al menos dos unidades menores. Se evitó dividir en unidades menores los elementos que no presen-

9. Cabrera, *op. cit.*

10. Otras propuestas de segmentación pueden consultarse en la obra de Timothy King y Sergio Gómez Chávez, "Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan", en María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual Soto (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la II Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

11. Cabrera, *op. cit.*; King y Gómez, *op. cit.*, pp. 201-244.

001 	 (01) 	0010 	(16)	0019 	(28)  (27) 
002 	(04)  (03) 	0011 	(17)  (14) 	0020 	(18)  (29) 
003 	(04)  (05) 	0012 	(18)	0021 	(30)
004 	(07)  (06) 	0013 	(19A)	0022 	(31)
005 	(08)  (06) 	0014 	(20)	0023 	(32)
006 	(10)  (09) 	0015 	(21) (19B) 		
007 	(12)  (11) 	0016 	(18)  (23)  (22) 		
008 	(13)	0017 	(25) (24) 		
009 	(15)  (14) 	0018 	(26)		

Tabla 1. Secuencias. Dibujos de La Ventilla según Rubén Cabrera Castro, “Figuras glíficas de La Ventilla, Teotihuacán”, *Arqueología*, México, INAH, vol. 15, 1996, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

tan réplicas en el área del patio, aunque no se descarta que, mediante otros criterios de segmentación, sea posible obtener una cantidad distinta de ellas.

Un compuesto será divisible en tantas unidades menores como lo permita el hallazgo de réplicas entre las unidades del Patio de los Glifos o, en un estudio más extenso, en otro contexto compositivo teotihuacano de la misma clase. Un elemento gráfico estereotipado será, en este caso, uno cuya configuración en

CONJUNTO 1		CONJUNTO 2		CONJUNTO 3	
0031 	(01)  (40) 	0034 	(43) 	0037 	(46) (01) 
0030 	(01)  (39) 	0033 	(01)  (12)  (42)  (12) 	0036 	(45) (18) 
0029 	(38) 	0032 	(41)  (01) 	0035 	(44) 

Tabla 2. Conjuntos. Dibujos de La Ventilla según Cabrera Castro, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

diversas muestras no varía de modo significativo; todo signo se puede describir como estereotipado en la medida en que haya réplicas de un signo prototípico, conformado por el conjunto de los rasgos diagnósticos que aparecen, no siempre en su totalidad, en las réplicas. De manera hipotética para el caso teotihuacano, este signo prototípico se refiere a su objeto denotado no por medio de los recursos de la iconicidad, entendida ésta como una ilusión referencial, sino por medio de una mera convención, esto es, en palabras de Peirce: “en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia, el Símbolo es, en sí mismo, un tipo general o ley, esto es, un Legisigno. En carácter de tal, actúa a través de una Réplica...”¹²

La retícula se alineó de manera congruente con la distribución de los edificios circundantes, de manera que sus autores promovieron la coherencia de la imagen gráfica con la distribución del plano arquitectónico, mediante la repetición de las direcciones de líneas paralelas y perpendiculares respecto a los elementos arquitectónicos. Su traza general se articuló con la distribución de la planta de las edificaciones, de manera que en algunos casos se prolongaron visualmente los límites de los edificios, como se puede observar entre los del pórtico y la escalinata del edificio este con el de la retícula al extremo sur y el límite visual provocado por el posicionamiento de la secuencia de unidades discretas al extremo norte de la plaza, o en los restos de un eje que divide la

12. Charles Sanders Peirce, “La ética de la terminología”, en *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986, p. 55.

0024 	(33)	0027 	(36)
0025 	(34)	0028 	(24)  (37) 
0026 	(35)		

Tabla 3. Elementos dentro de la retícula que no conforman secuencias ni conjuntos. Dibujos de La Ventilla según Cabrera Castro, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

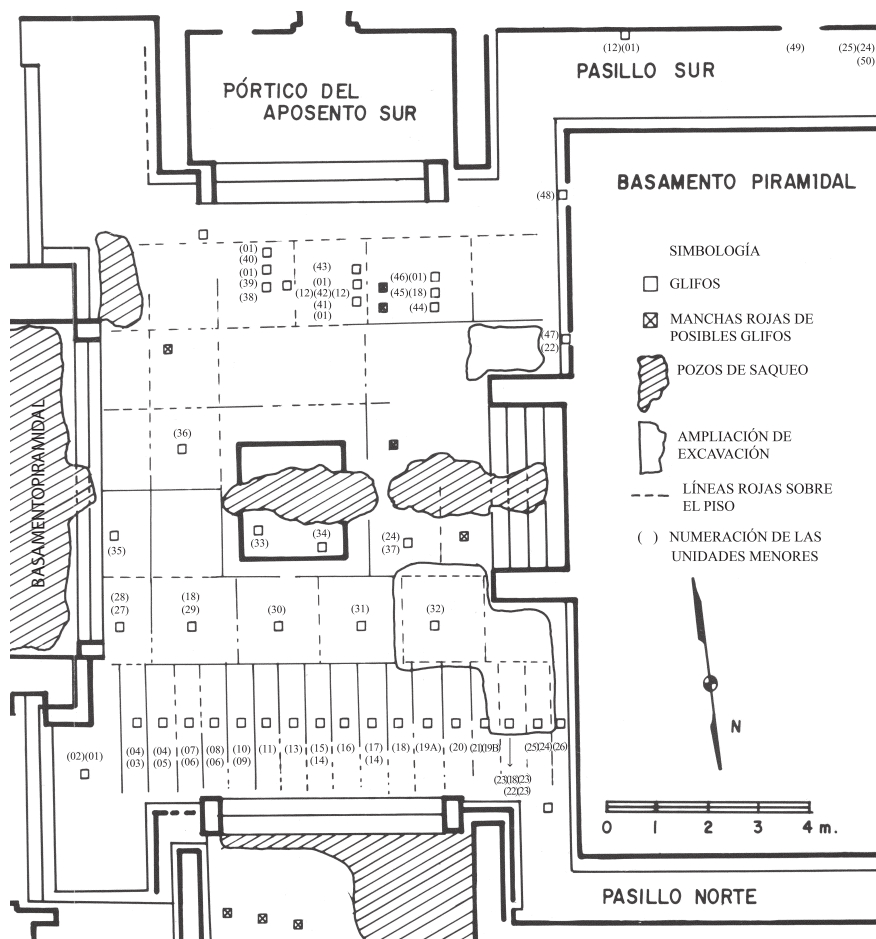
0038 	(47)  (22) 	0040 	(12)  (01)
0039 	(48)	0041 	(49)
		0042 	(24)  (25)  (50)

Tabla 4. Elementos situados fuera de la retícula. Dibujos de La Ventilla según Cabrera Castro, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

última desde el centro del edificio este y apunta hasta el centro del basamento piramidal en el extremo oeste de la plaza (véase fig. 2), en la cual se encuentra el dibujo completo de los restos de la retícula.

En cuanto a las secuencias de unidades gráficas, las hay de tres clases dentro de la plaza:

a) Secuencias formadas por unidades visuales distribuidas de manera discreta dentro de la retícula. Las unidades se presentan en una progresión visual lineal continua orientada conforme a un eje ubicado de oriente a poniente, pero se encuentran aisladas entre sí por medio de la retícula.



2. Distribución general de la retícula pintada en el piso en relación con los edificios que limitan la Plaza de los Glifos. Dentro de la retícula se encuentran las unidades gráficas que en esta figura han sido sustituidas por números. Plano de la autora basado en Cabrera Castro, “Caracteres glíficos...”, *op. cit.*, p. 402, lám. 2.

b) Conjuntos formados por unidades visuales discretas distribuidas de manera continua en espacios delimitados por la retícula, que constituyen así “columnas” de signos alineados de norte a sur.

c) Secuencias visuales formadas por unidades alineadas fuera de la retícula.

Se percibe una oposición visual entre las tres clases de secuencias, además de que incluyen elementos que no conforman secuencias ni conjuntos. A partir de la segmentación y oposición antes expuestas, es posible sugerir que la secuencia de la clase descrita en el inciso “a” puede constituir una suerte de “listado” de elementos con valores análogos, donde no cabe esperar más nexos cohesivos —es decir, relaciones textuales— que los derivados de la repetición y sustitución de elementos. En caso de que se tratara de una manifestación de escritura, sería posible descomponer cada una de las unidades “encasilladas” por la retícula en signos que, al combinarse, representan ya sea logogramas o morfemas léxicos y gramaticales. Con esto no quiero decir que necesariamente hubiera habido signos cuyo valor específico fuese el de morfemas gramaticales, sino que una escritura teotihuacana pudo haber contado con unidades para expresar tanto unos como otros, por medio de recursos logográficos y silábicos.

Es en los denominados conjuntos donde cabe esperar relaciones jerárquicas de interdependencia textual entre unidades contiguas, pues constituyen series deliberadamente agrupadas y opuestas a otros conjuntos por medio de la retícula. También en los conjuntos se observa una distribución de las unidades que sugiere el propósito de suscitar una percepción lineal en el tiempo de elementos gráficos distribuidos de manera espacialmente sucesiva, es decir que en los conjuntos cabe esperar un “orden de lectura” significativo que, en caso de comprobarse, permitiría en un futuro señalar relaciones cohesivas que revelarían a su vez características específicas de la inscripción en tanto texto verbal.

Los elementos localizados dentro de la retícula que no conforman secuencias ni conjuntos se encuentran en el altar y alrededor de éste. Cabe suponer, sin embargo, una alineación de las unidades de este a oeste, con base en los señalamientos realizados por Cabrera de algunas “manchas rojas de posibles glifos”.¹³ En tal caso, la totalidad de las unidades visuales discretas en la plaza parece formar alineaciones. Hay relaciones de repetición entre la secuencia al extremo norte de la plaza y dos unidades situadas en torno al altar y señaladas con los números 24 y 18 (véase fig. 2), aunque se puede considerar que esta última unidad se encuentra dentro de una secuencia. Se aprecian otras dos réplicas de la unidad 24, tanto en el pasillo sur como en la secuencia del extremo norte de la plaza, lo cual contribuye a percibir de cierta cohesión entre las agrupaciones de unidades, tanto por relaciones de repetición como por sustitución de elementos. En el altar se encuentra la única unidad perfilada hacia el occidente

13. Véase fig. 2.

—aparentemente la representación de un cráneo con un cuchillo inserto en la cavidad nasal, marcada con el número 34—, lo que imprime un carácter significativo al hecho de que el resto de los perfiles se encuentren orientados hacia el este, ya que el mayor número de enterramientos se halló en la plaza ubicada al occidente del basamento piramidal.

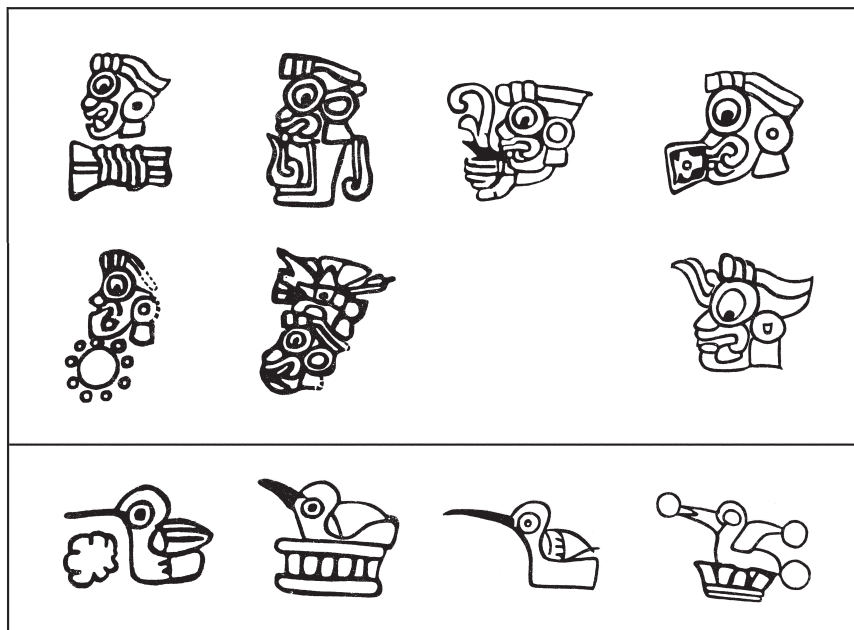
En cuanto a los elementos situados fuera de la retícula, se hallan en los muros del pasillo sur y en el basamento piramidal al occidente de la plaza. Las unidades 01, 12, 22 y 24 —todas presentes también en la secuencia del extremo norte del patio— manifiestan relaciones de repetición y sustitución en la totalidad de la obra gráfica del lugar, sin que sea posible sugerir, hasta el momento, relaciones anafóricas en el texto: con esto quiero decir que no se observan elementos que señalen o refieran a otros mencionados previa o posteriormente en el texto.

Es necesario subrayar que tanto las secuencias como los conjuntos comparten unidades menores, y la unidad número 01 lo demuestra. La presencia de esta unidad en diferentes clases de agrupaciones sugiere que cada compuesto donde se presenta la unidad menor 01 conforma una unidad de significado y, también, una muestra de relaciones jerárquicas entre unidades, en este caso de un núcleo acompañado por modificadores; tal parece que la unidad 18 se combina de modo semejante con otros elementos (véase fig. 3).

En cuanto a los grupos de unidades que no conforman secuencias ni conjuntos, se observó que comparten la unidad 24 con la secuencia del norte de la plaza y con el muro 2, pero no con los conjuntos. Todo esto lleva a suponer que los signos del patio son réplicas de signos prototípicos de los cuales cabe esperar la presencia de réplicas en muestras de otras composiciones teotihuacanas de la misma clase.

Respecto a las relaciones observadas entre componentes de unidades mayores, algunas llegan a incluir elementos figurativos conforme a principios combinatorios convencionales y no icónicos; tal sería el caso del compuesto marcado con los números 24-37, y tal vez puede decirse lo mismo de los compuestos 01-40, 01-39, 01-12-42-12 y 46-01, a menos, desde luego, que combinaciones como éstas constituyan reducciones metonímicas expresadas, por ejemplo, por medio de logogramas (véase fig. 4).

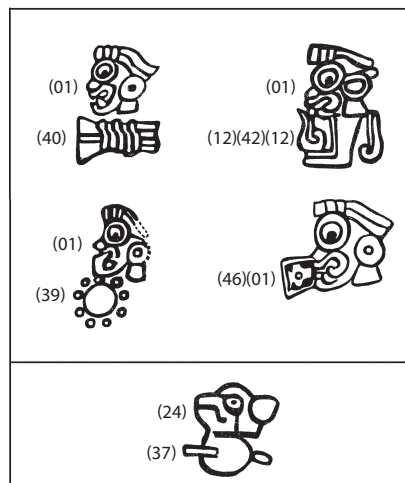
Por otra parte, en el Patio de los Glifos, la combinación de unidades en secuencias y conjuntos contrasta con las composiciones teotihuacanas que muestran, predominantemente, relaciones de coherencia figurativa y naturalista entre componentes. Los nexos entre las unidades gráficas de dicho patio son congruentes con un conjunto de imágenes plásticas bidimensionales teo-



3. En la parte superior de esta figura, se presentan los compuestos en que aparece la unidad menor (01); en la inferior, se encuentran los compuestos en que aparece la unidad 18. Dibujos de La Ventilla según Cabrera Castro, "Figuras glíficas...", *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

tihuacanas interpretadas como sistemas específicos de signos transmitidos por vehículos visuales, o, más concretamente, con una escritura. En dichos sistemas, los valores de los signos se adjudican de manera convencional, aunque, en principio, en algunos niveles compositivos presentan algunos elementos organizados de manera icónica. Una escritura teotihuacana, de serlo, no podría estar constituida por meras reducciones metonímicas, si se asume que las escrituras mesoamericanas se componen tanto por elementos logográficos como silábicos. Una parte fundamental de los valores de los elementos combinados correspondería a unidades de la lengua expresadas por medio de un vehículo gráfico: la escritura; por tanto, las secuencias de signos no se agruparían de la misma manera que en las obras de la plástica figurativa teotihuacana. En las artes plásticas figurativas, las relaciones entre los componentes no se encuentran mediadas por las relaciones entre unidades de la lengua, sea ésta la que fuere;

4. En esta figura se incluyen las combinaciones de unidades menores conforme a principios no icónicos. Dibujos de La Ventilla según Cabrera Castro, "Figuras glíficas...", *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



dichas unidades se agrupan de acuerdo con las reglas de la combinatoria y los principios compositivos característicos de cada sistema plástico figurativo. Este tipo de asociaciones se deriva de la observación de relaciones entre elementos copresentes.

Acerca del orden de lectura

Según autores que han abordado el tema de la caracterización de las escrituras de Mesoamérica, un formato lineal que determina un orden de lectura particular es diagnóstico de la escritura:

1. Es posible reconocer la escritura por su formato. Incluso cuando somos incapaces de leer o interpretar algunos ejemplos de escritura, podemos inferir que un texto determinado es escritura debido a su organización.
2. Más del 90 por ciento de la escritura temprana tiene un formato lineal, tanto en filas (como en Mesopotamia) como en columnas (como China y la región maya).
3. Ese formato lineal implica el orden de lectura, tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda, y de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba.
4. Algunas relaciones con el lenguaje hablado son evidentes.

5. Un grupo de signos convencionales puede combinarse de acuerdo con reglas específicas; en otras palabras, el sistema tiene una gramática.¹⁴

En el caso teotihuacano, no se puede aceptar sino con reservas la definición anterior, elaborada por Joyce Marcus, ya que la autora no se ocupó de la organización de las imágenes en él y no desarrolló las relaciones entre el formato lineal y la caracterización de la lectura de distintos sistemas de escritura, y sólo analizó preferentemente, el uso de la escritura como una herramienta de control estatal.

Definiciones como la de Marcus, sin embargo, tienen aspectos congruentes con propuestas como la de King y Gómez Chávez, según los cuales una lectura de los signos del Patio de los Glifos conforme a las normas de una “forma del sistema general de escritura del centro de México, conocido como Mixteca-Puebla” es posible.¹⁵ Tal planteamiento ubica al lector en el extremo norte de la plaza y la lectura se efectuaría de esta manera:

—Los conjuntos verticales se leen de arriba hacia abajo. El orden de lectura de los conjuntos horizontales varía según el contexto o la preferencia del autor —aunque al parecer la lectura de izquierda a derecha era la preferida en las primeras formas de este sistema de escritura.

—En una serie o frase de múltiples glifos o conjuntos de glifos, una serie vertical se lee de arriba hacia abajo. Al igual que en el caso de los conjuntos, el orden de lectura de una serie o frase horizontal varía según el contexto o el autor, y quizás en sus comienzos se prefirió leer de izquierda a derecha.¹⁶

En cambio, Elizabeth H. Boone sostiene que la sintaxis de la escritura pictórica era fundamentalmente espacial:

14. Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 29 (la traducción es mía).

“1. Writing is recognizable by its format. Even when we are unable to read or interpret certain examples of writing, we are able to infer that a certain text is writing by its organization.

”2. More than ninety percent of all early writing has a linear format, either in *rows* (as in the case of Mesopotamia) or *columns* (as in the case of China and the Maya region).

”3. This linear format implies the order of reading, either left to right, or right to left; and from top to bottom, or bottom to top.

”4. Some relationship to the spoken language is evident.

”5. A limited set of conventionalized signs can be combined according to specific rules; in other words, the system has a grammar.”

15. King y Gómez, *op. cit.*, pp. 208-209.

16. *Idem.*

Aunque los mayas desarrollaron la escritura del sonido o habla a través de una escritura jeroglífica que representaba palabras de manera logográfica y silábica y que reproducía frases y oraciones, los aztecas y los mixtecos no lo hicieron así. Los aztecas, así como los pobladores del México central que los antecedieron, interactuaron con los mayas y debieron haber conocido su escritura jeroglífica; sin embargo, decidieron no adoptarla. En cambio, su escritura era fundamentalmente pictórica, constituida por imágenes estructuradas para crear mensajes visuales algunas veces paralelos al lenguaje hablado, aunque no registraba de modo usual a este último. Los elementos de su vocabulario gráfico aparecen como representaciones mediante figuras, iconos y símbolos. Este vocabulario incluye referentes a palabras —glifos nominales que registran topónimos y apelativos, así como símbolos que pueden pronunciarse como palabras específicas—, pero estos elementos logográficos son sólo parte de un sistema gráfico mayor. La sintaxis es fundamentalmente espacial, ya que el significado se crea y dirige por la estructura y por principios de secuencia, proximidad, inclusión y exclusión. Llamo a este sistema “pictografía mexicana”.¹⁷

Hasta el momento, la evidencia arqueológica teotihuacana no parece confirmar que los posibles glifos se presenten de la manera en que se describió la pictografía mexicana, puesto que en la plástica bidimensional hubo tanto la distribución en un formato lineal de unidades gráficas sin congruencia figurativa evidente, como posibles glifos integrados en composiciones figurativas organizadas de manera icónica. Es conveniente subrayar que tanto en el Patio de los Glifos como en otros lugares teotihuacanos se han encontrado muestras

17. Elizabeth H. Boone, “Beyond Writing”, en Stephen D. Houston (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 315 (la traducción es mía). “Although the Maya did develop speech or sound writing through a hieroglyphic script that represents words logographically and syllabically and that reproduces phrases and sentences, the Aztecs and Mixtecs did not. The Aztecs, like the central Mexican peoples before them, interacted with the Maya and must have known about their hieroglyphic script, but they choose not to adopt it. Instead, their writing was fundamentally pictorial, consisting of images structured to create visual messages that sometimes parallel spoken language but do not usually record it. The elements of their graphic vocabulary appear as figural representations, icons, and symbols. This vocabulary does include word referents —nominal glyphs that record place names and appellatives, and symbols that can be voiced as specific words— but these logographic elements are only part of the larger graphic system. The syntax is fundamentally spatial, where meaning is created and directed by structure and by the principles of sequence, proximity, inclusion, and exclusion. I call this system ‘Mexican pictography’.”

de secuencias de signos que se hallan aislados o no se encuentran integrados en composiciones organizadas de manera evidentemente icónica.

Distintos autores, entre ellos Alfonso Caso y más tarde Millon, Taube, King y Gómez Chávez, han señalado inscripciones teotihuacanas donde resulta clara la distribución de signos en forma de columnas verticales. Además de los conjuntos de signos en el lado sur del Patio de los Glifos, hay un *graffiti* en el pasillo sur de la plaza en el que se observa la distribución de signos en forma de columna (véase fig. 5).

Según la evidencia, el signo compuesto de la figura 5 constituye un nombre calendárico integrado por dos o tres unidades, una de las cuales es un busto antropomorfo de perfil antecedido por dos elementos. Éstos se distribuyen de manera congruente con un patrón compositivo señalado por Millon: las figuras antropomorfas de perfil se encuentran precedidas por glifos antroponímicos;¹⁸ en este caso, uno es de configuración semejante a L165 “Reptil Eye” y se encuentra acompañado por un número 3. El busto antropomorfo puede constituir una reducción metonímica de la imagen de un personaje antecedido por un glifo, de acuerdo con un conocido canon teotihuacano según el cual se representan bustos antropomorfos de perfil provistos de diversos atributos, que realizan distintas actividades. Otra posibilidad es que la figura antropomorfa del *graffiti* sea una réplica de alguno de los signos con la configuración de perfiles de cabezas antropomorfas catalogados por Langley, que podrían ser L117 o L118 “Head Human”, ya sea que un nombre —representado por medio de “RE” más el número 3— corresponda a la figura antropomorfa o que esté constituido por los tres elementos del bloque visual: L “RE” más número 3 más perfil antropomorfo. En vista de las características formales de la imagen, me inclino por la primera posibilidad.

La lectura, en caso de que la cabeza apunte al origen de la inscripción, se iniciaría en L “RE”, seguiría con el número y finalizaría en el elemento antropomorfo, si este último se considera parte de los elementos de escritura. Como quiera que sea, una interpretación así no es congruente con la estructura sintáctica propia de los nombres en náhuatl, pues en esta lengua el número antecede al día del *tonalpohualli* en los nombres personales; en cambio, sí coinciden con una interpretación en algunas lenguas otomangués. En un ejemplo comparativo, Marcus sugiere que la distribución de los signos en algunas muestras de

18. Clara Millon, “A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia”, en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988.

5. Este dibujo esgrafiado fue hallado en el pasillo sur de la Plaza de los Glifos. Lo publicaron Timothy King y Sergio Gómez Chávez en “Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan”, en María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual Soto (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la II Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004, p. 240, fig. 20.



escritura no corresponde necesariamente a la sintaxis habitual de las partículas de un topónimo:

En náhuatl, el calificativo antecede al sustantivo, así que “Cerro del Pájaro” es Tototépec (*tótotl* = pájaro + *tépetl* = cerro) y “Cerro del Jaguar” es Ocelotépec (*océlotl* + *tépetl*). En mixteco y zapoteco, el calificativo sigue al sustantivo. Entonces, “Cerro del Pájaro” en mixteco es Yucu Dzaa, de *yucu* (cerro) + *dzaa* (pájaro); “Cerro del Jaguar” en zapoteco es Tani Guebeche, de *tani* (cerro) + *guebeche* (fiera carnívora). En los tres sistemas jeroglíficos, sin embargo, el elemento especificador (e.g. “pájaro”, “jaguar”) se muestra sobre el signo “cerro”, indicando una convención que vuelve al orden del lenguaje hablado, en algunos casos irrelevante.¹⁹

La anterior resulta una observación aguda e interesante, pero hacen falta más argumentos para demostrar si en cada sistema de escritura se regula o no el orden de la lectura de glifos compuestos y, por tanto, si la composición de la imagen resulta irrelevante según las reglas de codificación y decodificación de los signos. Un poco más respecto al uso de los números: hay variantes de la lengua otomí donde los adjetivos cuantitativos “preceden al nombre y a los

19. Joyce Marcus, *op. cit.*, p. 168 (la traducción es mía). “In Nahuatl, the qualifier precedes the noun, so that ‘Hill of the Bird’ is Tototepc (tototl = bird + tepetl = hill) and ‘Hill of the Jaguar’ is Ocelotepc (océlotl + tepetl). In Mixtec and Zapotec, the qualifier follows the noun. Thus, ‘Hill of the Bird’ in mixtec would be Yucu Dzaa, from *yucu* (hill) + *dzaa* (bird); ‘Hill of the Jaguar’ in Zapotec would be Tani Guebeche, from *tani* (hill) + *guebeche* (fierce carnivore). In all three hieroglyphic writing systems, however, the specifying element (e.g., ‘bird’, ‘jaguar’) is shown above the hill sign, indicating a convention that makes the word order of the spoken language irrelevant in some cases”.

artículos de éste, en caso de que lleve”,²⁰ lo cual no parece coincidir con la distribución de los elementos compositivos en el *graffiti*.

Los signos de los conjuntos y el *graffiti* del Patio de los Glifos se encuentran dispuestos en forma de columna vertical, lo cual no es congruente con las hipótesis de que el formato lineal no es característico de las inscripciones del centro de México, aunque sí con las observaciones de Millon antes mencionadas respecto a un patrón compositivo teotihuacano donde los glifos, distribuidos en forma de columna vertical, se anteponen a imágenes antropomorfas. Otros autores, entre ellos Taube, han señalado agrupaciones verticales de glifos en la pintura mural de Tepantitla, generalmente distribuidas en torno a las “volutas del habla”. Ya señaló Millon que la distribución de glifos en forma de columna vertical fue característica tanto de la escritura oaxaqueña como de la maya,²¹ pero cabe recordar que este formato se observa también en la escritura istmeña o epiolmeca,²² en inscripciones cuya temporalidad es congruente con la atribuida al Patio de los Glifos.²³ Hay ejemplos de inscripciones fechadas en épocas posteriores, cuyos componentes se distribuyeron en forma de columna vertical, en Tula²⁴ y en algunas inscripciones de Xochicalco.²⁵

20. Joaquín Francisco Zaballa Omaña, “Lengua y cultura hnãtho de San Cristóbal Huichochitlán. Gramática de la lengua otomí de San Cristóbal Huichochitlán”, tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, octubre de 2000, p. 78.

21. Millon, *op. cit.*, p. 121.

22. John Justeson y Terrence Kaufman, “Un desciframiento de la escritura jeroglífica epiolmeca. Métodos y resultados”, *Arqueología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda Época, núm. 8, julio-diciembre de 1992, pp. 15-25.

23. Estelas 5 y 6 de Cerro de las Mesas. La Estela 4 del mismo sitio muestra un patrón compositivo donde el número se encuentra sobrepuesto al glifo calendárico, de manera opuesta a lo que se observa en La Ventilla.

24. En Tula se pueden ver varios ejemplos en los dibujos del trabajo de E. Jiménez, como las figuras 77, pp. 172-173, y 121, 279-280. Elizabeth Jiménez García, *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Serie Arqueológica, Colección Científica, 364), 1998.

25. Señala Janet C. Berlo que el formato en columna vertical no es característico de las inscripciones de Cacaxtla, aunque sí frecuente en Xochicalco; “Escritura temprana en los murales”, en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino (comps.), *Tlaxcala: textos de su historia. Los orígenes. Arqueología*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 635. Se puede agregar que existe evidencia de glifos sobrepuestos, tanto en Cacaxtla (como por ejemplo en el Mural de la Estructura B), como en el Tajín en una columna encontrada en el Edificio de las Columnas).

Ya se mencionó que en el piso del Patio de los Glifos se encuentra una posible réplica de L “RE” —unidad también llamada “Ojo de Reptil”—, que forma parte de un conjunto donde se incluye una cabeza antropomorfa perfilada hacia la izquierda del observador. El elemento antropomorfo, tanto en el conjunto como en el *graffiti*, puede tener un valor semejante, tal vez nominal. Se sabe que “Ojo de Reptil” no es un elemento frecuente en la pintura mural teotihuacana; sin embargo, aparece a menudo en la cerámica, en composiciones donde se alternan dos unidades visuales discretas, algunas de ellas consideradas glifos. Según Caso, el “Ojo de Reptil” teotihuacano era un glifo calendárico —*ehécatl* o viento—, debido a la semejanza entre configuraciones del “Ojo de Reptil” de esta urbe y una muestra de Xochicalco donde el glifo aparece junto a un numeral 9 registrado en el sistema de puntos y barras, motivo por el cual la composición se interpretó como fecha de nacimiento de Quetzalcóatl y como *ehécatl*. Caso contradice así la propuesta de Seler, quien atribuyó el valor del signo “Lluvia” a la configuración.²⁶ Por el momento, resulta claro que, debido al número que acompaña al glifo “Ojo de Reptil” del *graffiti*, éste no se relaciona con el nombre calendárico de Quetzalcóatl. De lo anteriormente expuesto derivan las siguientes posibilidades de interpretación del *graffiti*:

1. El elemento antropomorfo puede constituir un sustantivo. La secuencia de elementos transmitida por medios gráficos puede tener el valor que sigue: nombre calendárico-número (ambos conformando un nombre del *tonalpo-hualli*)-sustantivo, y en su totalidad posiblemente forme un nombre personal (¿título o cargo?).
2. El elemento antropomorfo constituye una imagen figurativa y naturalista que representa a un personaje cuyo nombre se transmitió por medio de una composición glífica. En tal caso, el motivo antropomorfo no interviene en la lectura, debe interpretarse por medio de los recursos propios del código iconográfico y, por tanto, no constituye un componente sintáctico determinado por la estructura de una frase. Restaría la lectura del nombre calendárico: primero el glifo, después el número.
3. El elemento antropomorfo indica una acción ocurrida en la plaza, registrada por un escriba, como sugieren King y Gómez Chávez; la secuencia puede ser ésta: nombre del día del calendario-número del día del calendario-verbo. Como en la plaza hay dos glifos semejantes al “Ojo de Reptil”, posiblemente la diferencia

26. Alfonso Caso, “Glifos teotihuacanos”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XV, 1960, pp. 158-161.

entre ambos números indica que las inscripciones tratan de sucesos y/o personajes distintos. Como sea, ambas inscripciones cuentan con cantidades distintas de unidades compositivas discretas, compuestas según patrones distintos.

Ya se ha señalado que la mayoría de las unidades se encuentran perfiladas hacia el oriente de la plaza. En caso de que al menos algunas de ellas se encuentren organizadas sintácticamente y apunten hacia el origen de la inscripción, los elementos dispuestos de manera sucesiva comenzarían a examinarse en el extremo sureste de la plaza, de arriba hacia abajo, con base en el modelo compositivo sugerido a partir de la observación del mencionado *graffiti* y de la evidencia de numerales bajo glifos en otras muestras teotihuacanas, como el glifo denominado por Caso “8 Tigre”, procedente de Teopancaxco,²⁷ así como también un par de números en forma de barras localizados en el mural sureste de Tepantitla y otros en el cuello de una conocida vasija procedente de Tetitla, registrada por Séjourné,²⁸ y en un fondo de cajete semiesférico con base anular hallado en el mismo lugar (véase fig. 6).²⁹

No hay elementos cohesivos en las imágenes que permitan afirmar que los tres conjuntos de unidades gráficas conservados en el piso del Patio de los Glifos eran interdependientes. Por ser escasa y heterogénea la evidencia de origen teotihuacano que permite comparar la distribución de elementos en forma de secuencias lineales, resulta prematuro hablar de textualidad con base en evidencia interna, es decir a partir de la atribución de valores a los signos del sistema y la identificación en las muestras de patrones combinatorios que permitieran decodificar un texto verbal, así como afirmar la presencia de glifos que funcionen como ligaduras en los conjuntos. Persiste la duda de que los elementos cohesivos que daban sentido a la presencia de las unidades gráficas en el patio se encontraran fuera de la imagen. Sin embargo, se observa que la organización gráfica permite sustituir elementos que quizá impriman variaciones al significado y que una forma de cohesión basada en la repetición y sustitución o permutación de elementos léxicos³⁰ confiere un carácter de texto

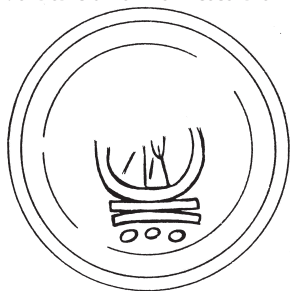
27. *Idem.*

28. Laurette Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 151, fig. 134.

29. *Ibidem*, p. 153, fig. 136.

30. Michael A. K. Halliday y Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976, pp. 277-278. Algunas ligaduras cohesivas en textos verbales, según estos autores, son la referencia, sustitución, elipsis, conjunción y cohesión léxica, y sus características deben ser estudiadas en cada caso específico.

TETITLA.FONDO.DECAJETESEMIESFÉRICOCONBASEANULAR



TETITLA.VASIJA



LA VENTILLA. GRAFFITI



6. La ubicación de los números bajo los glifos, tanto en el *graffiti* de La Ventilla como en la vasija procedente de Tetitla, aporta elementos para suponer que en el cajete semiesférico con base anular los números se ubicaban en la misma posición. Dibujos según la publicación de Laurette Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 151, 153, figs. 134 y 136; dibujo del *graffiti* de La Ventilla según publicación de King y Gómez Chávez, *op. cit.*, p. 240, fig. 20.

a los conjuntos, siempre y cuando la intención de distinguir dichos conjuntos corresponda a la de distinguir unidades de significado compuestas por varias unidades constitutivas.

Una conclusión parcial de este apartado, es precisamente que en el Patio de los Glifos, la combinación de unidades gráficas como secuencias y conjuntos, en tanto no conforma escenas de carácter figurativo y naturalista según el modelo teotihuacano, puede responder a un intento de conjugar valores convencionalmente asignados a las unidades gráficas. Por lo tanto, la combinación de motivos figurativos con base en su denotación icónica no es la primera instancia de interpretación de las imágenes pintadas en el piso de dicho patio, aunque haya que contar con más información sobre los valores específicos de los componentes, para observar las características sistemáticas.

Acerca de dos clases compositivas en la plástica teotihuacana

Para establecer si las características formales del Patio de los Glifos son propias de una clase compositiva, es necesario observar si aparecen en otras muestras representativas teotihuacanas. A continuación se propone que las siguientes imágenes pertenecen a una misma clase compositiva y se exponen los argumentos al respecto.

Se observará si es posible la distinción entre clases compositivas a partir del estudio de las relaciones entre componentes que se evidencian en contextos plásticos determinados. Una hipótesis inicial es que el valor de un signo gráfico teotihuacano se encuentra delimitado por las relaciones con otros signos que se le oponen en un contexto gráfico y por los posibles valores de otros elementos del sistema de signos al que pertenece. Un contexto gráfico constituye un proceso particular donde se manifiesta una o más clases compositivas. En el caso de la plástica figurativo-naturalista, sería el sistema plástico-iconográfico el que se manifestaría en el proceso particular, en forma de una red de relaciones simultáneas —determinadas por las reglas del sistema— entre los componentes organizados de manera icónica. El desarrollo de un lenguaje plástico de esta naturaleza permite transmitir una ilusión referencial culturalmente requerida, mediante procedimientos plásticos de figurativización basados en la iconización, sin que la estructura de una lengua determine, en un primer nivel, la combinación de los signos. En una composición donde las unidades gráficas constitutivas se encuentran organizadas de manera no icónica —como por ejemplo en una muestra de escritura—, las combinaciones de signos gráficos transmiten, por medio de las convenciones y recursos de cada sistema, manifestaciones verbales organizadas con base en el sistema de una lengua natural. En una notación matemática se pueden observar otras convenciones.

Organización no icónica y convencional

Entre las composiciones de la plástica teotihuacana se observan algunas donde los elementos se combinan de un modo que no es posible explicar por medio de la información ofrecida por la mera asociación denotativa de los motivos que les dan origen.

Una organización no icónica y convencional de las imágenes —cuyo origen puede ser icónico o no— se refiere a modos de organización distintos de los que

se basan en la ilusión referencial. En estas organizaciones, los elementos que las conforman se asocian con valores, de manera tal que su significado no se deriva de un vínculo de semejanza con el referente del signo, sino de una convención social. Esta última, en cada sistema de signos, establece tanto los valores de los signos particulares como las normas para combinarlos. Los valores asignados a los signos pueden ser muy diversos y es necesario observar cada composición organizada de manera no icónica de forma independiente. Una composición de esta clase puede ser tanto la página de un *tonalpohualli*, en la cual se transmite, mediante convenciones gráficas, fechas y augurios específicos, una muestra de escritura, donde los signos se organizan de manera que transmiten unidades de la lengua; distintos registros realizados mediante notaciones musicales o coreográficas o cualquier “tirada” de un juego de naipes.

Para entender las relaciones entre los signos en una página de un *tonalpohualli*, se debe conocer el sistema calendárico al que pertenece y los valores de los signos particulares. Asimismo, para comprender una composición de signos realizada en un sistema de escritura, han de tomarse en cuenta, fundamentalmente, cuestiones que atañen sólo de manera tangencial a la iconicidad, puesto que, si bien los signos pueden ser de origen icónico, la relación entre éstos se encuentra mediada por la lengua. En el caso de la muestra de imágenes que se verá a continuación, se supone posible una composición de clase no icónica, cuando las relaciones entre las formas no remiten a un referente del mundo natural o a un universo conocido de posibles relaciones icónicas basadas, por ejemplo, en una mitología asociada con la cultura teotihuacana. De manera complementaria, en las composiciones de esta clase es posible observar algunas analogías con los patrones organizativos de imágenes en ejemplos de escritura de sistemas mesoamericanos, como la distribución de signos en forma de columnas antes mencionada y los compuestos ordenados mediante relaciones de contigüidad, inclusión y sobreposición de unidades sin coherencia figurativa evidente. Aunque un elemento de una inscripción coincida en su lectura con el motivo icónico que denota, dentro de un sistema de escritura éste tiene el valor de —por ejemplo— un morfema léxico, un logograma, y no de un icono. En cuanto a la convencionalidad, si bien se verifica en composiciones tanto icónicas como no icónicas, al denominar a la última clase como convencional se procura hacer referencia a los valores convencionalmente otorgados a los signos. Los criterios de semejanza icónica, desde luego, se establecen mediante acuerdos culturales. El contacto de Teotihuacan con civilizaciones poseedoras de sistemas de escritura conocidos permite suponer que la convergencia en una misma composición de distintos principios organizativos de elementos puede

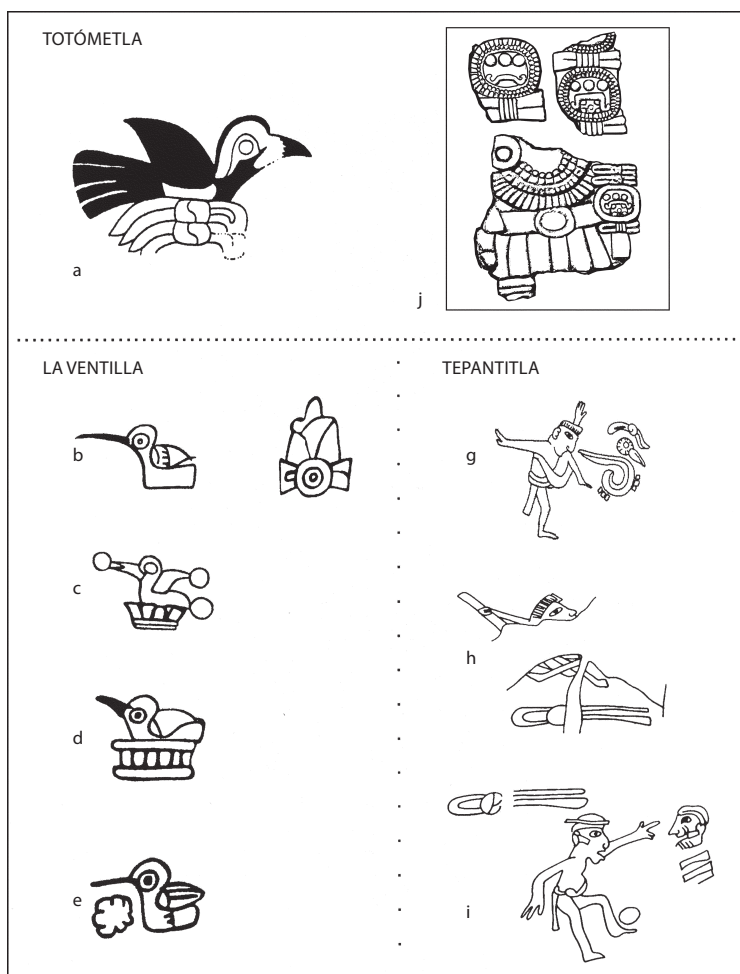
deberse a la inclusión de segmentos de escritura en composiciones figurativas. En los desarrollos posteriores de escrituras en áreas próximas a Teotihuacan se observan composiciones de clase mixta como la anteriormente descrita. Hay razones para suponer que, entre los ejemplos que se presentan a continuación, las composiciones son divisibles en unidades estereotipadas interrelacionadas de manera no icónica. Esta clase de imágenes no parece haber sido abundante en la pintura mural teotihuacana; sin embargo, resulta frecuente en soportes cerámicos.

*Totómetla, pozo 12, cuadros 1, 2 y 3 I, J, K.
Mural con golondrinas o palomas³¹*

La configuración del perfil de un ave se sobrepone a la imagen de dos cuerdas anudadas. Composiciones semejantes a ésta fueron catalogadas por Langley como 21 “Bow”, Reference 44, y 24 “Bow C”, Reference 63, lo cual muestra que se trata de una unidad visual estereotipada. Las relaciones entre las escalas de las unidades visuales del ejemplo de Totómetla no aportan datos para esclarecer la clase compositiva de la imagen. En cuanto a la *Cuerda, Moño o Nudo* que aparece en el mural sureste de Tepantitla, aparentemente su solución gráfica equivale al recurso de una hipérbole para representar el tamaño relativo, pues se le confiere una importancia visual semejante a la de las figuras antropomorfas; con esto quiero proponer, a manera de hipótesis, que el manejo diferencial de escalas, particularmente en las composiciones que incluyen elementos organizados de manera no icónica, se aprovecha con el fin de asignar relevancia, dotar de legibilidad y rodear de un formato visual estandarizado a elementos que de otra forma podrían llegar a ser insuficientemente perceptibles. En este caso se toma como criterio la observación en torno al uso de escalas en la composición pictórica teotihuacana de Sonia Lombardo, quien afirma que en la cuarta fase estilística de la pintura mural no se distinguen jerarquías asociadas con la dimensión diferencial de las figuras, cuya escala es siempre congruente si se trata de un mismo espacio pictórico (fig. 7).³²

31. Según fotografía publicada en Alberto Juárez Osnaya y Elizabeth Ávila, “Totómetla”, en De la Fuente (coord.), *op. cit.*, p. 357, lám. 18.

32. Los detalles de esta clasificación se pueden consultar en Lombardo, *op. cit.*, pp. 28-35. Acerca de la imagen pintada en un fragmento del mural procedente de Tepantitla, Taube opina lo siguiente: “una persona bate sus brazos mientras su pierna izquierda se encuentra fuertemente atada a su pecho. La voluta del habla que la acompaña lleva un nudo y una cabeza de ave, un



7. El elemento Nudo aparece en contextos plásticos asociados con escritura; Hasso von Winning no señala la procedencia de las piezas marcadas con la letra j (figuras c, d, e, f, según dibujos publicados por María Teresa Uriarte, “Tepantitla, el juego de pelota”, en De la Fuente (coord.), *op. cit.*, pp. 234, 240, figs. 22, 23 y 44; figs. c, d, e, f, según Cabrera Castro, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia; dibujo de la autora según fotografía publicada por Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, p. 66, fig. 5.

Se decidió incluir el mural de Totómetla como muestra de una clase compositiva donde las unidades se relacionan entre sí de manera no icónica, debido a la semejanza de los elementos que conforman la composición del fragmento de Totómetla y las unidades 18 y 27 del Patio de los Glifos —los cuales aparecen marcados con la letra f en la lámina anterior—, y también al patrón compositivo según el cual el ave se presenta sobrepuesta a otras unidades —marcadas con las letras c y d—, y a la presencia del elemento Nudo en contextos de composición mixtos: en los murales de Tepantitla, marcados con las letras g, h, i. Persiste la duda de que el fragmento de Totómetla pueda constituir una composición organizada de manera icónica, pues las aves tratadas de una manera aparentemente figurativa y naturalista son un motivo dominante entre los restos de pintura de ese lugar. Una comparación de la unidad 18 del Patio de los Glifos con el ejemplo de Totómetla demuestra que, pese a la orientación contraria de ambos perfiles, la distribución general de las siluetas es similar. Las diferencias principales entre las aves se encuentran en los detalles registrados en el interior de las figuras, los cuales quizá son significativos, pero hasta contar con mayores datos no se considerarán como posibles réplicas de un mismo signo.³³ Lo mismo se puede decir del elemento “Nudo” de Totómetla y la unidad 27, similares a “Bow”, “Bow C” o el glifo 21 del catálogo de 2002, registrados por Langley. Cabe agregar que al parecer la unidad 27 del Patio de los Glifos es en realidad un compuesto, que puede llevar sobrepuesto al centro un elemento semejante a 171 “Roundel”, Reference 8, de Langley. Posibles réplicas de dicha unidad con configuraciones variadas al centro las constituirían fragmentos cerámicos como los presentados en la lámina anterior, pertenecientes a la colección Hasso von Winning, y los tocados de cabecitas cerámicas teotihuacanas,³⁴ entre los cuales se encuentran unidades gráficas que tal vez transmitían elementos de los nombres de ciertos personajes.

texto que probablemente se refiere al juego ‘pájaro atado’.” Karl Taube, “The Writing System of Ancient Teotihuacan”, *Ancient America*, Carolina del Norte/Washington, Barnardsville/Center for American Studies, 2000, vol. 1, p. 31.

33. Se sugiere consultar, respecto a las diferencias en la representación de las aves en Teotihuacan, *ibidem*, pp. 347-360.

34. Como, por ejemplo, la que se observa en el dibujo publicado en Laurette Séjourné, *El lenguaje de las formas en Teotihuacán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 142, fig. 102.

*Cajete semiesférico con base anular esgrafiada en el lado exterior del fondo*³⁵

Esta pieza (reproducida en la fig. 6) fue hallada durante la excavación llevada a cabo durante 1963 y 1964 por Séjourné en Tetitla. Constituye un ejemplo de una relación no icónica entre elementos gráficos, pues se trata de un compuesto integrado por números realizados en el sistema de puntos y barras y por un cartucho, que contiene un elemento. El compuesto formado por el cartucho, probablemente superpuesto a un número 13, tiene una distribución de componentes en forma de columna vertical, análoga a la que se encuentra en el *graffiti* del Patio de los Glifos antes mencionado.

*Tiesto cerámico rojo sobre ocre de Zacuala*³⁶

La pieza se obtuvo durante las exploraciones dirigidas por Séjourné entre 1955 y 1958. Muestra una composición gráfica que incluye el perfil de una cabeza antropomorfa provista de un tocado y, en seguida, en una secuencia horizontal alterna, por una cabeza ofidia sobrepuesta a una estera. Tal diseño se realizó posiblemente mediante unidades estandarizadas que interactúan de manera no icónica. Me permito sugerir lo anterior por varias razones: Langley registró en su catálogo algunos signos con la configuración del perfil de cabezas ofidias: 120 “Head Serpent”, Reference 797 y Reference 796, además de una estera: 133 “Mat”, Reference 8, y algunos perfiles de cabezas antropomorfas con distintas características. Estas configuraciones informan de la estandarización de las unidades gráficas presentes en el tiesto de Zacuala; sin embargo, considero que, en el caso teotihuacano, la estandarizada configuración de los componentes, por sí misma, no define la pertenencia a una clase compositiva determinada y, por esta razón, resulta necesario aportar mayores datos y subrayar que la imagen del tiesto puede incluir una réplica de la unidad 09 del Patio de los Glifos, interpretada como una estera. Se considera que esta última traba relaciones no icónicas con otras unidades distribuidas secuencialmente, de manera semejante a lo que puede observarse en distintos fragmentos de vasijas cerámicas teotihuacanas cuyas composiciones exhiben perfiles de cabezas ofidias, en ocasiones sobrepuestos

35. Séjourné, *Arqueología...*, *op. cit.*, p. 240, fig. 20.

36. *Ibidem*, pp. 18-19, fig. 1.

a esteras, alternados con otros de cabezas humanas y varios elementos más.³⁷ También se considera la presencia de unidades visuales con la configuración de cabezas antropomorfas de perfil que portan un tocado y de otras con forma de esteras, en contextos compositivos considerados no icónicos o mixtos, tanto en el Patio de los Glifos como en la serie de murales denominados “Árboles floridos de Techinantitla” y estudiados por Pasztory y otros autores, y en algunos fragmentos de pintura mural estudiados por Millon (véase fig. 8).³⁸

Las relaciones entre escalas usadas para representar los motivos en la composición del tiesto son congruentes con una interpretación no icónica, puesto que los elementos alternos se presentan como dos unidades visuales discretas de dimensión e importancia gráfica equivalentes, conformadas por el perfil antropomorfo con el tocado y el perfil ofidio sobre la estera. Por lo anterior, se decarta que la relación entre las dimensiones de ambos elementos haya sido prevista para inducir una interpretación jerárquica de los motivos figurativos. Tampoco hay motivos para considerar que los nexos entre las dimensiones corresponden a una representación figurativa y naturalista apegada a un canon teotihuacano.

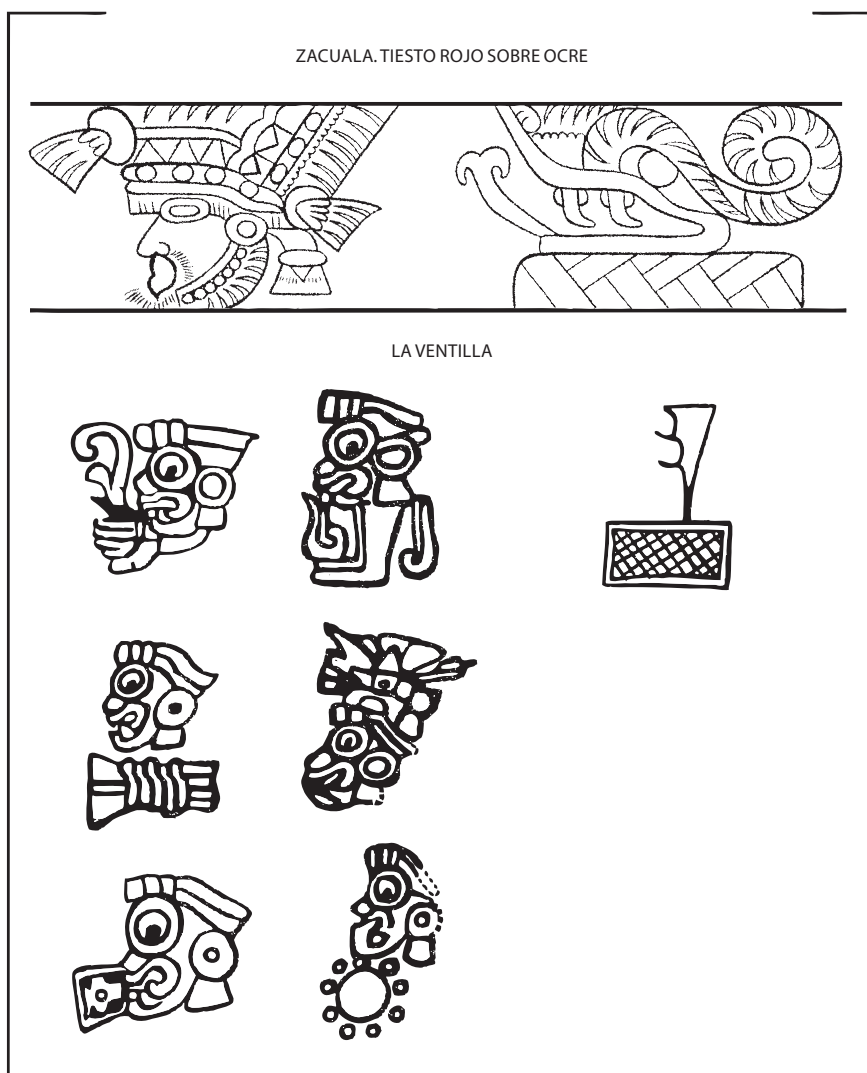
La sinécdoque como recurso compositivo de la plástica figurativa teotihuacana

Sin embargo, hay razones para suponer que un principio organizativo icónico, figurativo y naturalista que incluye el recurso de la sinécdoque se presenta en composiciones similares a la del tiesto de Zacuala, en soportes cerámicos con imágenes gráficas que alternan elementos a manera de secuencias horizontales. Es necesario recordar distintos ejemplos de imágenes que alternan perfiles de cabezas ofidias —con o sin estera debajo— con dos o más trazos interpretados como motivos acuáticos.³⁹ En algunas muestras, dichos motivos emergen al parecer de las fauces de una serpiente, lo cual permite suponer que la totalidad de los elementos de dichos fragmentos de vasijas pertenecen a composiciones figurativas donde las serpientes acuáticas se representan por medio de sus cabezas. Séjourné, por ejemplo, interpreta el esgrafiado del tiesto de Zacuala como una composición de clase mixta, al proponer que el perfil antropomorfo

37. Publicados en *ibidem*, pp. 18-19, fig. 1; p. 131, fig. 112; p. 211, fig. 195, y en von Winning, *op. cit.*, t. I, figs. 3a-3m.

38. Millon, *op. cit.*, pp. 115-121, figs. V.1-V.10.

39. Se sugiere consultar las imágenes en von Winning, *op. cit.*, t. I, pp. 130-131, figs. 2a, 2b, 2c, 3a, 3d-3i, 3k-3m.



8. En la parte inferior de esta figura se aprecian unidades gráficas del Patio de los Glifos que contienen posibles réplicas de componentes del dibujo esgrafiado sobre el tiesto de Zacuala. Dibujos de La Ventilla según publicación de Cabrera Castro, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

representa a Quetzalcóatl y se encuentra acompañado de un elemento gráfico con valor antroponímico; de esta manera, el personaje estaría representado de forma icónica mediante una reducción basada en el recurso de la sinécdoque y el elemento de escritura lo constituiría la cabeza de serpiente sobre la estera: “Entre los tiestos rojo sobre ocre hubo uno que constituye un documento histórico: ostenta la efigie del Señor Quetzalcóatl, acompañado del jeroglífico de su nombre, la Serpiente Emplumada”.⁴⁰ En vasijas con cuello y trípodes con composiciones alternas semejantes a la del tiesto de Zacuala, se observan configuraciones distintas de cabezas antropomorfas de perfil, con diversos tocados; a veces se trata de bustos antropomorfos de perfil cuyas manos realizan alguna acción, mientras que de la boca emerge una voluta, como el que se reproduce en la figura 6. En varias muestras, las relaciones entre componentes hacen pensar en sinécdoques que reducen representaciones de escenas figurativas. En algunos ejemplos, las cabezas se encuentran sobrepuestas, en lugar de esteras, a lo que parecen ser cartuchos o mitades de cartuchos dentro de los que aparecen signos de configuración semejante a L151 “Pendant Nose C”, Reference 75, localizada en una vasija trípode.⁴¹ También se observan signos parecidos a L49 “Circles Concentric”, Reference 38, o quizá L171 “Roundel”, Reference 8, en otra vasija,⁴² y varios signos repetidos en un mismo cartucho: L97 “Halfstar”, Reference 787 o 258; y L199 “Skull”, Reference 62. Si se tratara de composiciones mixtas, las representaciones de esteras situadas bajo bustos o cabezas antropomorfas icónicas reducidas mediante sinécdoque constituirían un atributo de rango y los cartuchos, como “Pendant Nose” y “Circles Concentric”, un aspecto de los nombres de los personajes. Tanto la estera de la imagen interpretada por Séjourné como el nombre de Quetzalcóatl como la imagen pintada en uno de los fragmentos de pintura mural de Techinantitla estudiados por Millon⁴³ y la unidad 09 del Patio de los Glifos podrían ser réplicas del mismo signo; en tal caso, el elemento sobrepuesto a la estera sería permutable. Esta última observación es congruente con las formas combinatorias de unidades menores que permite la clase compositiva no icónica. Otra posibilidad es que la cabeza ofidia y la estera constituyan en realidad un signo indivisible. En caso de que la

40. Séjourné, *Arqueología...*, *op. cit.*, p. 19.

41. Séjourné, *El lenguaje...*, *op. cit.*, p. 191, fig. 130B.

42. Séjourné, *Arqueología...*, *op. cit.*, p. 113, fig. 94.

43. Los fragmentos estudiados por Millon a los que me refiero generaron una propuesta por parte de la autora acerca de un patrón compositivo en el cual glifos nominales se anteponen a representaciones de personajes; véase Millon, *op. cit.*, pp. 115-121, figs. V.1-V.10.

imagen del tiesto cerámico de Zacuala sea una composición de clase no icónica, ofrecería una muestra más de la distribución de unidades en forma de secuencia horizontal en dicha clase.

Hay al menos un caso donde se representa un perfil de cabeza antropomorfa que surge de las fauces de una ofidia.⁴⁴ Este ejemplo ilustra que la cabeza ofidia es un atributo común en imágenes gráficas de perfiles de cabezas antropomorfas con distintas identidades, indicadas éstas mediante la representación de tocados y otros rasgos como anteojeras y orejeras circulares, bigoterías o, como en el tiesto cerámico de Zacuala, un tocado particular, barba, un collar y unas anteojeras ovaladas. Coincidió con von Winning respecto a que la serpiente sobre una estera puede ser una suerte de signo de poder gubernamental.⁴⁵ No me queda claro el calificativo “emblemático” que ese autor asigna a la combinación de un perfil con una estera, puesto que los fragmentos de Techinantitla estudiados por Millon sugieren la posibilidad de asociar la estera con el componente de un nombre personal, quizá parte de un título o cargo de un personaje individualizado mediante su indumentaria. La estera —que von Winning y otros autores asocian con “un símbolo de autoridad”— aparece, además, en compuestos que han sido interpretados como topónimos entre los “Árboles floridos de Techinantitla”, en el interior de la imagen de una planta, y en el Patio de los Glifos, con una espina de maguey en la parte superior.

*Cajete cilíndrico bajo procedente de Tetitla*⁴⁶

La pieza se halló durante las exploraciones de Séjourné realizadas en este lugar. Como se vio, varios ejemplos de composiciones con elementos alternos distribuidos de manera horizontal en soportes cerámicos muestran, con frecuencia, componentes interpretados como glifos por diversos autores. En el caso de la imagen que se estudiará a continuación, se trata de un recipiente donde se alternan el “Ojo de Reptil” (similar a L165 “RE”, Reference 151) y la “Borla” (similar a L206 “Tassel”, Reference 37 y 589) o un elemento parecido a L “Tuft”, Reference 184 y 232, de forma semejante a la señalada por Millon en

44. Como por ejemplo la que se reproduce en Séjourné, *Arqueología...*, *op. cit.*, p. 211, fig. 195.

45. Von Winning, *op. cit.*, t. I, pp. 126-127.

46. Séjourné, *Arqueología...*, *op. cit.*, p. 182, fig. 164.

cuanto a “Tuft”, parte del compuesto glífico “Señor Coyote” interpretado como la versión abreviada de un tocado⁴⁷ y pintado sobre un fragmento de muro procedente de Techinantitla. Por motivos que ya se expusieron, tal vez hay réplicas de los signos “Ojo de Reptil” y “Borla” entre las unidades 44 y 22 del Patio de los Glifos, lo cual señalaría que se trata de signos estereotipados presentes en varios procesos compositivos de la misma clase (véase fig. 9).

Ni en el cajete cilíndrico bajo procedente de Tetitla ni en el piso del Patio de los Glifos las unidades gráficas se encuentran contiguas a figuras antropomorfas tratadas icónicamente según modelos teotihuacanos observables en composiciones de clase figurativa y naturalista. Por lo anterior, no es posible asociar dichas unidades de manera directa con nombres personales, ya que no hay bases en la composición que permitan establecer analogías con imágenes de otras culturas donde, por medio de la escritura denominada “de encabezado”, se registran los nombres propios de los individuos representados. Puede concluirse entonces que, si la composición del Patio de los Glifos es una muestra de escritura teotihuacana, no corresponde a una escritura exclusivamente “de encabezado”.

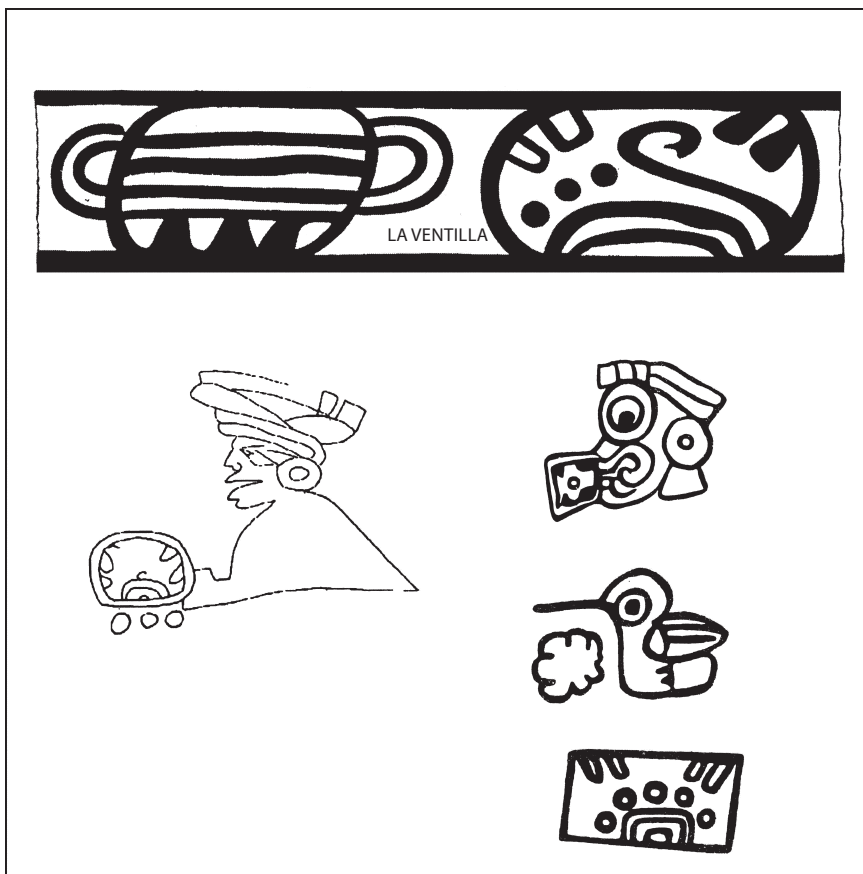
Por otra parte, las unidades apreciadas en la lámina 9 pueden considerarse réplicas de un mismo signo siempre y cuando no se haga la distinción entre “Ojo de Reptil” y “Boca de Reptil” establecida por algunos autores y si hubo cierta flexibilidad en la realización de réplicas del elemento “Borla”. En tal caso, las diferencias entre los signos serían atribuibles a trazos con distintas normas caligráficas quizá relativas a las convenciones propias del medio empleado para transmitir los signos —un soporte cerámico o pintura en el piso.

La unidad 22 del Patio de los Glifos, pese a que aparece combinada con otras unidades, no presenta la configuración ovalada a los lados que se observa en el cajete y también en los mencionados fragmentos de Techinantitla, o en L206 “Tassel”, Reference 37, 589, así que probablemente se trata de signos distintos. Se considera que en el cajete cilíndrico bajo de Tetitla hay una composición gráfica de clase no icónica donde, como en el Patio de los Glifos, se advierte una secuencia lineal de unidades visuales discretas. Como se vio, interpretaciones previas de los glifos del cajete apuntan a que puede tratarse de un nombre propio compuesto por dos glifos.

Las composiciones que incluyen el “Ojo de Reptil” antes estudiadas permiten aventurar una hipótesis más: quizá nos encontramos ante una muestra de sinécdoque en una composición de clase no icónica, si se acepta que el

47. Millon, *op. cit.*, pp. 114-121, figs. V.2 y V.10.

TETITLA. CAJETE CILÍNDRICO BAJO



9. El cajete cilíndrico procede de la antes mencionada excavación de Séjourné en Tetitla. En su superficie se encuentra otro ejemplo de composición alterna donde se conjugan dos elementos de manera posiblemente no icónica. Ambos han sido interpretados como glifos y como signos de notación, son una réplica del “Ojo de Reptil” seguida por un elemento semejante al nombrado por C. Millon como “Borla” (“Tassel”) y pueden distinguirse en el Patio de los Glifos. Dibujos de La Ventilla según Cabrera Castro, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 33. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

signo “Borla” reduce convencionalmente la representación plástica de un personaje, que se alterna con un nombre, en este caso expresado mediante el glifo “Ojo de Reptil”.

Organización mixta

*Vaso cilíndrico procedente de las excavaciones de Séjourné en Tetitla*⁴⁸

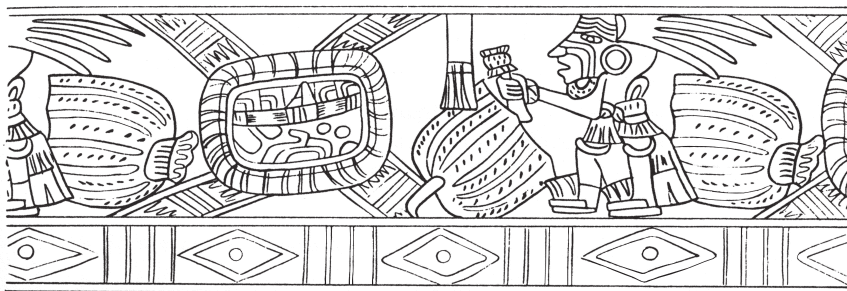
En seguida se estudiará otra composición gráfica trazada sobre un soporte cerámico donde se alterna el “Ojo de Reptil” con otros elementos. El diseño parece corresponder a una clase mixta, pues lleva un cartucho organizado de manera no icónica inserto en una escena naturalista (véase fig. 10).

Toda la escena se sobrepone a una franja horizontal donde se dibujaron elementos similares a L72 “Eye Rhomboid”, Reference 250, que alternan con L 19 “Bar”, motivos que, combinados, se han interpretado como signo de fuego.⁴⁹ La distribución de los componentes en la franja parece corresponder a un sistema no icónico, pues las relaciones entre elementos son distintas de las que se aprecian en la escena que incluye la figura antropomorfa, donde hay motivos para considerar que se recurrió a la sinécdoque a la hora de seleccionar algunos componentes. La organización de los elementos de la franja con rombos y líneas verticales también contrasta con la de los cartuchos distribuidos sobre la superficie del recipiente (semejantes a L90 “Fringe Feather y 93 “Fringe Feather G”, Reference 65 y 200), los cuales contienen signos similares a L165 “RE”, Reference 151, y también otros elementos semejantes a los que componen L “Panel Cluster” que, por cierto, se han interpretado como referencias a ceremonias de “ataduras de años”.⁵⁰ De los cartuchos surgen franjas diagonales donde se insertan trazos interpretados por algunos autores como antorchas (similares a L 37 “C&B”, Reference 274). En la composición general se aprecian al menos tres modos distintos de ordenamiento: el de la franja horizontal, donde se alternan de manera rítmica rombos y franjas verticales; el de la imagen icónica, donde figura un personaje que, sentado de cara al cartucho, posiblemente, mueve una sonaja, en un entorno con elementos fitomorfos, y el de los componentes

48. Según dibujo publicado por Séjourné, *La cerámica...*, *op. cit.*, p. 113, fig. 94.

49. Langley, *op. cit.*, p. 252.

50. *Ibidem*, p. 241.



10. Tetitla, vaso cilíndrico con posible composición donde se recurrió a la sinécdoque como recurso de solución plástica. Dibujo según publicación de Séjourné, *op. cit.*, p. 113, fig. 94.

del interior de los cartuchos. Puede aventurarse que el tema general de la composición se vincula con ceremonias relativas al fuego, aunque una interpretación de la imagen de la vasija debe considerar los tres órdenes compositivos que aparecen en ella. De manera especulativa se sugiere que los glifos del cartucho proporcionan, por medio de elementos nominales, precisiones para interpretar la representación figurativa y naturalista, mientras que la franja con los rombos y las líneas verticales posiblemente cumple una función semejante a la de las “cenefas” en la pintura mural teotihuacana. Por otra parte, las relaciones entre las escalas usadas para representar los distintos componentes no son congruentes con las que pueden observarse en la composición figurativa y naturalista teotihuacana, y parecen confirmar, junto con otros ejemplos, que, en el caso de las imágenes organizadas conforme al principio *pars pro toto*, la combinación de distintas escalas responde a un propósito de facilitar la visualización de los componentes, y no al de jerarquizar éstos. La hipérbole empleada al representar los elementos fitomorfos de la escena constituye una solución plástica para evocar la vegetación determinada que rodea la figura antropomorfa.

*Vasija pintada con escena y cartuchos con números, procedente de Tetitla*⁵¹

Esta vasija, mencionada en un ejemplo anterior y reproducida en la figura 6, presenta, en la parte inferior, una escena que podría estar resuelta mediante el

51. Según dibujo publicado por Séjourné, *La cerámica...*, *op. cit.*, p. 151, fig. 134.

recurso de la sinécdoque, puesto que, en apariencia, se trata de un personaje en acción representado de manera “abreviada” por vía del busto y los brazos. Los personajes de perfil que con una mano cargan un recipiente y con la otra esparcen materiales diversos son motivos ampliamente difundidos en la plástica bidimensional teotihuacana.⁵² El primer personaje se encuentra sobre una estera, elemento habitual de la composición icónica, figurativa y naturalista.

Coincidió con autores como Taube en que la vasija posiblemente lleva en el cuello un texto lineal,⁵³ compuesto por elementos dentro de cartuchos superpuestos a números en el sistema de puntos y barras. Todos estos elementos se encuentran organizados de manera no icónica. Tanto las secuencias de unidades visuales discretas como la distribución de los números situados bajo glifos se observan en el Patio de los Glifos, y también en la vasija parece haber una réplica de la unidad 22, semejante a L224 “Tuft”, Reference 232. Las relaciones entre las escalas de los cartuchos contribuyen a conformar un bloque visual diferenciado del segmento de la imagen compuesto icónicamente; en este último, los nexos entre las escalas de los componentes resultan congruentes con una interpretación figurativa y naturalista de la escena e informan de las características de la clase compositiva a que pertenece esta imagen.

*Fragmentos de figurillas teotihuacanas de la colección Hasso von Winning*⁵⁴

Se trata de un conjunto de fragmentos cerámicos cuya fotografía se reproduce en la figura 7. Dichos fragmentos exhiben grupos de componentes semejantes a las unidades interpretadas por Langley como insignia del Dios de la Tormenta y por von Winning como glifo de “Tlálóc B”. Las unidades se hallan insertas en un cartucho que contiene tres puntos sobre la “bigotera o labio superior de Tlálóc”, que puede o no encerrar un “Quincunce”. Arriba o abajo del cartucho se encuentra el elemento “Nudo”, cuya dimensión a lo largo se ajusta a la de la base del cartucho. En una de las muestras de la fotografía publicada por von Winning, dicho conjunto de elementos es portado a manera de estandarte por

52. Como ejemplo se puede ver una composición que suscita polémica, puesto que algunos componentes han sido interpretados por algunos autores como glifos y por otros como motivos icónicos. Se trata del “Mural procedente de Tlacuilapaxco con secuencia de personajes y atados con espinas de maguey”. Según dibujo publicado en Lombardo, *op. cit.*, p. 46, fig. 135.

53. Taube, *op. cit.*, p. 36.

54. Según fotografía publicada por von Winning, *op. cit.*, p. 66, fig. 5.

una figura antropomorfa, aunque la combinación de elementos se encuentra también en sellos cerámicos, independientemente de cualquier elemento que remita a una composición icónica.⁵⁵ Los “Tres Puntos” conjugados con la “Bigotera” no aparecen en el Patio de los Glifos de La Ventilla, pero el “Nudo” y el “Quincunce” sí se encuentran en este lugar. El “Quincunce” forma un compuesto con la unidad *or*, interpretada por algunos autores como “Dios de la Tormenta”. La combinación de ambas unidades produjo interpretaciones donde el “Quincunce” constituye un atributo de un personaje al que se alude mediante la unidad *or*. Se puede ir más allá y sugerir que la relación entre “Tres Puntos + Bigotera” con el “Quincunce” es, de algún modo, equivalente a la que une la supuesta cabeza de perfil de “Tláloc” con el “Quincunce” del piso de La Ventilla. Lo anterior es una muestra más de los vínculos que las normas combinatorias de la clase compositiva no icónica imponen entre las unidades.

La combinación de los elementos “Nudo” + cartucho con “Tres Puntos” + “Bigotera” + “Quincunce” no parece ser icónica, pese a que en uno de los fragmentos cerámicos los signos son portados a manera de estandarte por un personaje; por tanto, en ese caso se trata de una composición de clase mixta. Es necesario considerar una diferencia más dentro de la composición no icónica que combina el cartucho con el “Nudo”, pues hay dos maneras distintas de relacionar las unidades entre sí: una que corresponde al conjunto de unidades dentro del cartucho y otra que relaciona este último con el “Nudo”.

En la cerámica teotihuacana hay numerosas muestras de imágenes concebidas de manera análoga a la composición mixta antes descrita —la figura antropomorfa que porta un estandarte—; se trata de cabecillas antropomorfas de barro provistas de tocados entre los que pueden encontrarse signos similares a los presentes en el Patio de los Glifos,⁵⁶ como las unidades 43 y 45, en el catálogo de Langley, y L224 “Tuft”, Reference 184 y 232. La indumentaria es un lugar apropiado para la aparición de glifos nominales. Otro tanto ocurre con las “orejeras” de barro, entre las que aparecen configuraciones semejantes a L “RE”, “Roundel” y “Circles Concentric”, que pueden verse en ejemplos catalogados por Séjourné⁵⁷ y por Langley —quien lo señala como signos de notación.

Hay otras importantes muestras de composición de clase mixta en Teotihuacan, pero, debido a la extensión del presente artículo, será necesario revisarlas

55. Séjourné, *El lenguaje...*, *op. cit.*, p. 86, fig. 57.

56. Como son los que aparecen catalogados en *ibidem*, p. 75, fig. 48, y p. 64, fig. 40.

57. *Ibidem*, pp. 84, 88 y 89.

en otro momento. He observado las relaciones entre las imágenes mencionadas en este artículo y las siguientes composiciones en un trabajo previo:⁵⁸

- Serie de pinturas murales de Tepantitla que incluye el denominado “Tlalocan” y murales contiguos: muros suroeste, sureste, sur y noreste.
- Serie de los “Árboles floridos” de Techinantitla.
- Fragmentos de pintura mural de Techinantitla estudiados por C. Millon, quien los interpretó como representaciones de figuras humanas acompañadas por glifos nominales.

A continuación se presenta una lista de unidades del Patio de los Glifos que posiblemente tienen réplicas entre los glifos señalados por Millon. Al inicio se encuentra la numeración de La Ventilla y en seguida la que corresponde a configuraciones semejantes a las estudiadas por la misma autora según la numeración de Langley:

- (01), L230 (2002)
- (03), L2 “Arm”, Reference 152 y 155 (1986), (L1, según la publicación de 2002)
- (09), L133 “Mat”, Reference 8 (1986, 2002)
- (22), L206 “Tassel”, Reference 37 y 589 (1986, 2002)
- (50), L218 “Trilobe”, Reference 786 y 96 (1986, 2002)

Aunque en la composición gráfica del Patio de los Glifos no se apreció evidencia alguna que permita, de manera directa, interpretar las unidades como antropónimos, si Millon tuviera razón y los glifos que anteceden a personajes en los fragmentos de Techinantitla constituyen nombres personales, las unidades gráficas del Patio de los Glifos aquí analizadas serían elementos constitutivos de nombres teotihuacanos, lo cual estaría respaldado por la evidencia del desarrollo de escrituras en el Altiplano Central especializadas en el registro de topónimos y antropónimos.

Consideraciones finales

La distribución de unidades gráficas en el Patio de los Glifos de La Ventilla apoya propuestas como la de Taube, según el cual las inscripciones de una posible escritura teotihuacana se presentan como textos lineales. Por otra parte,

58. Valdez Bubnova, “Teotihuacan: entre imagen”, *op. cit.*

las evidencias halladas en dicho lugar de otras muestras contradicen las hipótesis de que dichos textos adoptan un formato de columnas verticales.

Más de la mitad de las unidades visuales distribuidas en la retícula tienen réplicas en otras muestras de la plástica teotihuacana, por tanto, estoy en desacuerdo con las hipótesis de que las imágenes gráficas del Patio de los Glifos constituyen una manifestación intrusiva de una escritura ajena a la cultura teotihuacana.

Que las unidades gráficas y las alineaciones de éstas observadas en el Patio de los Glifos se encuentren presentes en otras muestras teotihuacanas de la misma clase compositiva parece confirmar la hipótesis de que dichas alineaciones en forma de secuencias y conjuntos constituyen patrones compositivos característicos de Teotihuacan.

Puesto que la traza de la retícula es determinada por la distribución de las edificaciones en la plaza, se considera que responde a las necesidades particulares que motivaron la inscripción. En cuanto a las unidades menores distribuidas en el piso del patio, la evidencia indica que algunas se pueden combinar mediante la sustitución de componentes. Esto se confirma en otros diseños de la plástica teotihuacana, como los fragmentos de los murales de Techinantitla estudiados por Millon. Por otra parte, el *graffiti* del Patio de los Glifos constituye una prueba de que los glifos antropomícos pueden presentarse antecediendo a una figura antropomorfa.

En varias de las muestras estudiadas, los posibles glifos que conforman bloques visuales independientes de composiciones figurativas organizadas de manera naturalista aportan datos para afirmar que, de tratarse de una escritura, ésta no fue exclusivamente “de encabezado”.

Se espera haber contribuido a confirmar la necesidad de interpretar las posibles imágenes glíficas de manera integral en su contexto plástico, y no como motivos aislados que podrían compararse con otros sin importar la clase compositiva a la que pertenezcan. ❀